从乐器看隋唐胡乐、俗乐之融合

张晨婕

摘要：我国周代以来雅、俗两乐对立产生与展开直至春秋先秦有着极其复杂难缠的音乐发展史。汉代随着张骞的西征开凿了丝绸之路，引进了胡乐。由此雅俗胡三乐以其独特而又复杂的发展方式展演于中国的历史舞台。它们对隋唐时期音乐文化的繁荣发挥了极其重要的作用，而其中渊源深刻的俗胡两乐，在中国音乐史上各具怎样的特征，如何对峙又怎样交融是音乐史上一直难以说清的课题。文章以乐器为核心视角，结合曲名、乐部的成立、音乐机构的性质等分析中国古代的胡乐、俗乐从并立走向融合的历史发展轨迹。

关键词：俗乐；胡乐；十部伎；坐立二部伎；太常四部乐
DOI：10．3969/j．issn．1008－7389．2018．01．004
中图分类号：J609．2　文献标识码：A　文章编号：1008－7389（2018）01－0053－17

前 言

我国古代雅乐与俗乐的对峙及展开一直在极为复杂的状态中演进。汉代丝绸之路开通后，胡乐的引进令古代中国的整个音乐发展局势更为庞杂、丰富。自此，雅、俗、胡三乐便以各自独具个性的方式闪耀于我国的音乐历史舞台。其中，更具渊源的胡、俗两乐，其各自的特点，以及它们怎样对立，又如何交汇，一直以来都是存在争议的话题。

就国内目前的研究现状而言，以中国古代胡俗乐之鼎立与融合为核心主题的著作或文献尚不多见，而其中以乐器为主要视角来探析两乐间演变关系的则更为稀少。但涉及中国古代胡俗乐，或是整个胡俗乐发展背景等的著述却琳琅满目。著作方面，如岸边成雄的《唐代音

收稿日期：2017－04－18
作者简介：张晨婕（1994－），女，上海音乐学院 2013 级本科在读。

① ［日］岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾：中华书局，1973 年。
② ［日］岸边成雄《古代丝绸之路的音乐》，北京：人民音乐出版社，1988 年。
③ 任中敏笺订，喻意志、吴安宇校理《教坊记笺订》，南京：凤凰出版社，2013 年。

乐史的研究》[①]《古代丝绸之路的音乐》[②]、任半塘的《教坊记笺订》[③]等都是具有代表性的成果。而期刊文论、学位论文方面，如赵维平的《内教坊、梨园在唐代音乐中扮演的角色与历史作用》[①]《宋教坊的形成、内容及与唐教坊的关系考》[②]、秦序的《唐九、十部乐与二部伎之关系》[③]、郑祖襄的《〈唐会要〉"天宝十三载改诸乐名"史料分析》[④]等同样是此领域的重要著述。

本文欲将焦点对准中国古代俗乐与胡乐的鼎立与融合，试图以乐器的分属及编制为核心视角，结合乐舞名称、性质和音乐机构等，分析中国古代的胡、俗乐从并立走向融合的成因与过程。

一、胡乐、俗乐的并立——隋唐九、十部伎中的乐器

隋唐时期是中国古代俗乐与胡乐发展最为兴盛的高峰阶段，它们共同汇聚在宫廷音乐之中，形成空前的宴乐盛会。其时，俗乐和胡乐的演进及变化体现出清晰的自并立走向融合的趋势。

在隋唐期间成形的七、九与十部伎，是用于我国古代宫廷宴会中的俗乐，也即"燕乐"（"宴乐"）。这些乐部大都以地区及国别来命名，代表了大唐宴乐的主流，同时反映出当时中国文化高度的权威性，及其对周边国家的辐射力。

俗乐与胡乐的并立和发展，正清晰地体现于这七、九、十部伎当中，而在其乐部内所使用的乐器，以及这些乐器在隋唐不同阶段运用的变化，显然是胡、俗乐之并立及演变情形的有力证明。因此，笔者以乐部中出现的乐器为核心视角，将其根据表演形式分为旋律性击奏乐器、非旋律性击奏乐器、吹奏乐器及弹奏乐器四类[⑤]，考察其在《隋书》[⑥]《唐六典》[⑦]《通典》[⑧]《旧唐书》[⑨]《新唐书》[⑩]中的流变，归为以下四表，进而阐释胡、俗乐之并立情形（由于在可考的文献中，未能找到隋朝七部乐所使用的乐器，故笔者主要以九部伎和十部伎为例进行考察）。

需要说明的是，表格的分属一栏主要以陈旸《乐书》[⑪]一百十五至一百五十卷的内容为参考标准。另外，在这五部典籍中所出现的绋、铃槃、鞞和小律这四件乐器，由于未能找到较为详尽的史料记载，所以暂未列入表格中。

---

① 赵维平《内教坊、梨园在唐代音乐中扮演的角色与历史作用》，《星海音乐学院学报》2012 年第 1 期。
② 赵维平《宋教坊的形成、内容及与唐教坊的关系考》，《音乐艺术》2014 年第 2 期。
③ 秦序《唐九、十部乐与二部伎之关系》，《中央音乐学院学报》1993 年第 4 期
④ 郑祖襄《〈唐会要〉"天宝十三载改诸乐名"史料分析》，《中央音乐学院学报》2008 年第 3 期。
⑤ 此分类法依据刘洋《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院 2008 年博士论文，第 12 页。
⑥ [唐] 魏征《隋书》，北京：中华书局，1997 年。
⑦ [唐] 张说、张九龄等《大唐六典》，北京：中华书局，1992 年。
⑧ [唐] 杜佑《通典》，北京：中华书局，1988 年。
⑨ [后晋] 赵莹，等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年。
⑩ [宋] 宋祁、欧阳修、范镇、吕夏卿等《新唐书》，北京：中华书局，1975 年。
⑪ [宋] 陈旸《乐书》，网络版：http://www.guoxuedashi.com/guji/3683n/。

表 1　隋唐九、十部伎乐器在《隋书》《唐六典》《通典》《旧唐书》《新唐书》中的流变表（旋律性击奏乐器）①

国别乐器	清乐	燕乐	天竺	龟兹	安国	康国	疏勒	高昌	高丽	西凉	礼毕	分属
钟	○▲◇■◎									○▲◇■◎		雅部
磬	○▲◇■◎	▲◇■◎								○▲◇■◎		雅部
筑	○▲◇■◎	▲◇										雅部
击琴	○▲■◎											俗部
方响	◎	▲◇■◎										俗部

表 2　隋唐九、十部伎乐器在《隋书》《唐六典》《通典》《旧唐书》《新唐书》的流变表（非旋律性击奏乐器）

国别乐器	清乐	燕乐	天竺	龟兹	安国	康国	疏勒	高昌	高丽	西凉	礼毕	分属
连鼓		▲◇■◎										俗部
鼗鼓		▲										俗部
桴鼓		▲◇■◎										俗部
节鼓	○▲◇■◎											俗部
腰鼓				○▲◇■◎			○◇■◎	▲◇■	○▲◇■◎	○▲◇■◎	○	俗部
鞉鼓		◇■◎										俗部
铜钹			○▲◇■◎	○▲◇■◎	○▲◇■◎	○▲◇■◎				○▲◇■◎		胡部
正铜钹		▲◇■◎										胡部
和铜钹		▲◇■◎										胡部
答臘鼓		▲◇■		○▲◇■◎			○▲◇■◎	◇■				胡部
齐鼓				◎					○▲◇■◎	○▲◇■◎		胡部

① 笔者注："○"代表在《隋书》中出现，"▲"代表在《唐六典》中出现，"◇"代表在《通典》中出现，"■"代表在《旧唐书》中出现，"◎"代表在《新唐书》中出现。

担鼓				◎					○▲◇■◎	○▲◇■◎		胡部
铜鼓			○▲■◎									胡部
都昙鼓			○▲◇■◎	○▲■◎								胡部
毛员鼓			○▲◇■◎	○▲◇■◎								胡部
鸡娄鼓				○▲◇■◎			○▲◇■◎	▲◇■				胡部
侯提鼓				▲◎			▲◎					胡部
羯鼓			◇■◎	○▲◇■			○▲◇■◎	◇■				胡部
和鼓					○▲■◎	○▲◇■◎						胡部
正鼓					○▲◇■◎	○▲◇■◎						胡部
龟头鼓									◎			胡部
铁板									◎			胡部

表 3　隋唐九、十部伎乐器在《隋书》《唐六典》《通典》《旧唐书》《新唐书》的流变表（吹奏乐器）

国别乐器	清乐	燕乐	天竺	龟兹	安国	康国	疏勒	高昌	高丽	西凉	礼毕	分属
笙	○▲◇■◎			○▲◇■◎				▲◇	○▲◇■◎	○▲◇■◎	○	雅部
大笙		▲◇■◎										雅部
小笙		▲◇■◎										雅部
箫	○▲◇■◎			○▲◇■◎	○◇■◎		○▲◇■◎	▲◇■	○▲◇■◎	○▲◇■◎	○	雅部
大箫		▲◇■◎										雅部
小箫		▲◇										雅部
篪	○▲◇■◎										○	雅部

埙	○											雅部
笛	○◇ ■◎		○	○	○	○▲◇ ■◎	○		○◎	■◎	○	雅部
吹叶	▲◇ ■◎	▲◇										俗部
长笛	▲	▲◇ ■◎								○▲◇		俗部
尺八		▲◇										俗部
短笛		◇■◎								▲		俗部
贝		▲	○▲◇ ■◎	○▲◇ ■◎					○▲◇ ■◎	○▲◇ ■◎		胡部
桃皮觱篥									○▲◇ ■◎			胡部
铜角								▲◇■				俗部
跋膝	◎											俗部
觱篥			◇■◎	○▲◇ ■◎	○■◎		○▲◇ ■◎	▲◇■		■◎		胡部
大觱篥		▲◇ ■◎			▲◇				◇■◎	○▲◇		胡部
小觱篥		▲◇ ■◎							○▲◇ ■◎	○▲◇ ■◎		胡部
双觱篥					○▲◇							胡部
横笛			▲◇ ■◎	▲◇ ■◎	▲◇ ■◎		▲◇ ■◎	▲◇■	▲◇	○◇ ■◎		胡部
义觜笛									◇■◎			胡部
葫芦笙									◎			胡部

表 4　隋唐九、十部伎乐器在《隋书》《唐六典》《通典》《旧唐书》《新唐书》的流变表（弹奏乐器）

国别乐器	清乐	燕乐	天竺	龟兹	安国	康国	疏勒	高昌	高丽	西凉	礼毕	分属
琴	○▲◇■											雅部
瑟	○▲◇■◎											雅部
筝	○▲◇■◎											俗部
一弦琴	◇◎											俗部
三弦琴	■											俗部
秦琵琶	◇■◎											俗部
箜篌	○▲				○◇■							胡部
卧箜篌	◇■◎	▲◇■◎							○▲◇■◎	○▲◇■◎		胡部
竖箜篌				○▲◇■◎	▲◇■◎		○▲◇■◎	▲◇	○▲◇■◎	○▲◇■◎		胡部
小箜篌		▲◇■◎										胡部
大箜篌		◇										胡部
凤首箜篌			○▲◇■◎						◎			胡部
琵琶	○▲		○▲◇■◎	○▲◇■◎	○▲◇■◎		○▲◇■◎	▲◇	○▲◇■◎	○▲◇■◎		胡部
大琵琶		▲◇■◎										胡部
小琵琶		▲◇										胡部
五弦琵琶			○▲◇◎	○▲◇■◎	○▲◇■◎		○▲◇■◎	▲◇	○▲◇◎	○▲◇■◎		胡部
大五弦琵琶		▲◇■◎										胡部
小五弦琵琶		▲◇■◎										胡部
弹筝				◎					○▲◇■◎	○▲◇■◎		胡部
搊筝		◇■◎							◇■	○◇■		胡部

上述 4 个表格中所涉及到的乐器总共为 71 件，包含旋律性击奏乐器 5 件、非旋律性击奏乐器 22 件、吹奏乐器 24 件以及弹奏乐器 20 件。其中，旋律性击奏乐器包括雅部乐器 3 件与俗部乐器 2 件；非旋律性击奏乐器包括俗部乐器 6 件和胡部乐器 16 件；吹奏乐器包括雅部乐

器9件、俗部乐器6件及胡部乐器9件；弹奏乐器则包括雅部乐器2件、俗部乐器4件与胡部乐器14件。

综合上述4表，共有雅部乐器14件，俗部乐器18件以及胡部乐器39件。从整体比例来看，胡部乐器占到总数的55%，远超雅部及俗部乐器，足见胡人音乐文化在当时的“入侵式”影响。同时，我们也可以看到，胡部乐器主要集中在非旋律性打击乐器与弹奏乐器当中，富有强烈、丰富的节奏感和色彩性。

《隋书》中所出现的九部伎乐器分别为：钟、磬、筑、击琴；节鼓、腰鼓、铜钹、答腊鼓、齐鼓、担鼓、铜鼓、都昙鼓、毛员鼓、鸡娄鼓、羯鼓、和鼓、正鼓；笙、箫、篪、笛、埙、长笛、贝、桃皮筚篥、筚篥、大筚篥、小筚篥、双筚篥、横笛；筝、琴、瑟、箜篌、卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌、琵琶、五弦、弹筝、搊筝。

其中，《清乐伎》以雅部及俗部乐器为主，仅有琵琶与箜篌两件胡部乐器。尽管如此，在代表本国俗乐之一伎中存在两件极具代表性的胡乐器，便足以看到胡乐地位的突出。《礼毕伎》同样以雅部乐器为主，但在太宗时期被去除。而以龟兹伎与清商伎相结合，代表胡俗乐交融的《西凉伎》，事实上也以胡部乐器为核心主体，但由于钟、磬、笙与箫这4件典型汉族乐器的存在，该伎才可谓是胡俗融合的范例。除此之外，其余六伎皆来自西域各地，每部都只有1—3件（最多不超过3件）雅部乐器或俗部乐器，其他均为胡部乐器。

在《唐六典》中，十部伎已经完整呈现——《燕乐伎》《高昌伎》加入，《礼毕伎》则被剔除。值得注意的是，新进的《燕乐伎》与《高昌伎》（尤其是前者）在乐器使用方面恰好体现出胡、汉并立的情形。

《唐六典》所载《燕乐伎》乐器分别为：玉磬、筑、方响；连鼓、鼗鼓、桴鼓、正铜钹、和铜钹、答腊鼓；大笙、小笙、大箫、小箫、吹叶、长笛、尺八、贝、大筚篥、小筚篥；卧箜篌、小箜篌、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦。可以看到，该乐部包含雅部乐器6件、俗部乐器8件以及胡部乐器11件。虽说胡部乐器仍然占比最重，但从《燕乐伎》的乐器分布中，还是可以清楚地看到以胡为中心的雅、俗、胡乐器鼎立局势。同时，因由太宗收复高昌而被纳入十部伎之一的《高昌伎》，于《唐六典》所载的乐器为：腰鼓、鸡娄鼓；笙、箫、铜角、筚篥、横笛；竖箜篌、琵琶、五弦，包括雅部乐器2件、俗部乐器2件及胡部乐器6件，亦显现出并立态势。

从《隋书》到《唐六典》，最值得关注并体现出变化共性的两件乐器是横笛与铜钹，两者皆属胡部乐器。《唐六典》中，于《天竺伎》《高丽伎》《龟兹伎》《安国伎》和《疏勒伎》所记录的乐器，较《隋书》都去除了笛，并代之以横笛。也即，它们都去掉1件雅部乐器，并将其替换为1件胡部乐器。而在《隋书》的《西凉伎》《天竺伎》《龟兹伎》《安国伎》《康国伎》中所记录的“铜钹一”，到了《唐六典》都增至“铜钹二”。不难发现，大多西域乐部的乐器分属都具有走向专一化的趋势，尤其是《天竺伎》，自《唐六典》开始就已全部使用胡部乐器。

从《唐六典》至《通典》间的《十部伎》乐器变化，亦能从细节处窥探音乐形势。《通典》所载《燕乐伎》乐器为：玉磬、筑、大方响；连鼓、桴鼓、鞉鼓、正铜钹、和铜钹、答

腊鼓；大笙、小笙、大箫、小箫、吹叶、长笛、尺八、短笛、大筚篥、小筚篥；卧箜篌、小箜篌、大箜篌、大琵琶、小琵琶、大五弦琵琶、小五弦琵琶、搊筝。此处包含雅部乐器 6 件、俗部乐器 8 件以及胡部乐器 13 件，与《唐六典》所载之区别主要在于加入了搊筝、大箜篌、短笛、大五弦琵琶以及小五弦琵琶。可见，《通典》中的《燕乐伎》乐器依然反映出鲜明的胡、汉对立局面，但从整体来看，只有胡部乐器的总数有所上升。

此外，《通典》所载西域部伎较《唐六典》亦大都有了胡部乐器的增加。例如，《高丽伎》中增加了搊筝、义觜笛、大筚篥《天竺伎》里加入了筚篥、羯鼓《高昌伎》中加进了答腊鼓、羯鼓，等等。

而《清乐伎》在《通典》中所记录的乐器，却较先前“汉化”（也可谓“俗化”）了。《通典》载《清乐伎》乐器分别为：钟、磬、筑；节鼓；笙、箫、篪、笛、吹叶；一弦琴、秦琵琶、琴、瑟、筝、卧箜篌，包括雅部乐器 9 件、俗部乐器 5 件及胡部乐器 1 件。《清乐伎》乐器在《隋书》《唐六典》的记录中都只含有 2 件胡部乐器，即琵琶和箜篌。而至《通典》，《清乐伎》以卧箜篌代替箜篌，以秦琵琶代替琵琶，纯胡部乐器被减至 1 件，俗乐一伎中的“胡乐性”降到最低。

在《旧唐书》与《新唐书》中，《天竺伎》《龟兹伎》《安国伎》《康国伎》《疏勒伎》《高昌伎》《高丽伎》和《西凉伎》的乐器记载基本没有非常突出的变化。相对而言，引起笔者关注的是《旧唐书》中《燕乐伎》以及《新唐书》中《清乐伎》的乐器变化。

《旧唐书》所载《燕乐伎》乐器为：玉磬、大方响；连鼓、桴鼓、鞉鼓、正铜钹、和铜钹、揩鼓（即答腊鼓）；大笙、小笙、大箫、长笛、短笛、大筚篥、小筚篥；卧箜篌、小箜篌、大琵琶、大五弦琵琶、小五弦琵琶、搊筝，包含雅部乐器 5 件、俗部乐器 5 件和胡部乐器 11 件。较之《通典》，《燕乐伎》的乐队编制都略为缩小，胡部乐器的影响稍有减弱，但整个胡、汉并立的局面仍一览无遗。

《新唐书》所载《清乐伎》乐器为：编钟、编磬、筑、击琴、方响；节鼓；笙、箫、笛、吹叶、跋膝；一弦琴、秦琵琶、瑟、卧箜篌，即包括雅部乐器 8 件、俗部乐器 7 件和胡部乐器 1 件。可以看到，与《通典》《旧唐书》相比，《清乐伎》的俗部乐器明显增多，雅部乐器则略有减少。

通过对隋唐九、十部伎在《隋书》《唐六典》《通典》《旧唐书》《新唐书》成书先后中乐器的历史流变考察，大致可以得出以下几点结论：

第一，《燕乐伎》与《西凉伎》中的乐器最能够体现雅、俗、胡之鼎立形势。事实上，无论从乐器种类还是乐器数量分布来看，《燕乐伎》都比《西凉伎》更反映出三者鼎立的局面。很重要的一点在于，《西凉伎》所用俗部乐器在上述五部典籍的记录中，基本都只有“腰鼓”一件，其余均为雅部与胡部乐器，且以胡部乐器为最盛。故而在笔者看来，《燕乐伎》相比《西凉伎》更能突出胡、俗并立的特点。

第二，《十部伎》中具有鲜明国家特色的乐部，也即《清乐伎》《天竺伎》《龟兹伎》《安国伎》《康国伎》《疏勒伎》《高昌伎》与《高丽伎》，其乐器变化都呈现出一种向着自身风格“专一化”的态势。也就是说，中国的乐部更加“汉化”，而西域的乐部更加“胡

化”。典型的范例就是俗乐伎中的《清乐伎》，其所用乐器中，胡部乐器慢慢减少，俗部乐器则逐渐加进新的品种。同样，西域乐伎也常常表现出一致的变动，如《天竺伎》《龟兹伎》《安国伎》等就是如此。

第三，胡部乐器的大面积渗透及影响始终贯穿《十部伎》的发展。除《清乐伎》以外，《十部伎》的其余九部伎，几乎每一部都以胡部乐器为主体，且胡部乐器往往超过乐部乐队编制的一半。同时，即便是代表了俗乐的《清乐伎》，都没有完全摒弃胡部乐器的存在，直至《新唐书》还保留了一件卧箜篌（关于卧箜篌这一乐器暂存争议，但在此笔者认为该乐器为传来的胡乐器）。

所以，从隋唐整个九、十部伎内的乐器流变中，能够很清晰地看到雅部、俗部与胡部乐器的鼎立，进而反映出胡、俗乐的并立局面。当然，即使从不同乐部的命名里，就能感受到俗乐与胡乐的对立，但从乐器视角进入，亦能自更细节处观察到该种形势。

二、坐、立部伎的曲名及乐器编制

成熟并盛行于初唐的十部伎，在代表了我国古代文化高度的自信及权威的同时，亦鲜明反映出雅、俗、胡（尤其是胡、俗）之鼎立局面。然而，以十部伎为核心所体现出的并立态势，却在唐朝中叶发生了改变：

> 唐代宫廷音乐，于唐朝中叶，达于顶点。当时情形，一言蔽之，即胡俗两乐之融合。乐制方面，成立二部伎与太常四部乐，并设置教坊与梨园。①

足见，此时新兴的宫廷乐舞坐、立二部伎，以及新设的教坊等，皆令十部伎的上演机会减少，光彩渐次消退。而原先处于并立的俗乐与胡乐，便随之走上交融之道。

在这一部分当中，笔者仍将以乐器为主线，同时结合对各乐种、音乐机构性质和曲名等的探究，进而论述胡、俗乐何以自并立趋于融合。

坐、立部伎为大唐宫廷歌舞乐，其内容、表演形式、乐队编制、规模大小等都有所不同。坐部伎的歌舞较庄重、典雅，包括《燕乐》（含《景云乐》《庆善乐》《破阵乐》《承天乐》）、《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万岁乐》《龙池乐》与《破阵乐》，共六部；而立部伎相较之下更为宏大、壮丽，包括《安乐》《太平乐》《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》及《光圣乐》，共八部。

> 九部伎与十部伎自唐朝中叶武后、中宗开始渐告衰退，失却上演机会。按中唐玄宗时期，唐初新形式之宴飨音乐渐次盛行，立坐二部伎制度完成……十部伎在二部伎、教坊、梨园三种制度成立以后，尽失光芒。②

可见，在玄宗时期，二部伎的地位已然超出十部伎。

不过，在具体探析胡、俗融合如何体现于二部伎之前，必须先将其与十部伎的关系进行梳理。事实上，诸多较为重要、关于唐代的史料中（如《通典》《旧唐书》等），对坐立二

---

① [日] 岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973年，第36页。

② [日] 岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973年，第488页。

部伎之产生、具体性质的记录都略有模糊。例如，《通典》对二部伎的产生记为："至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是，伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎，其后分为立坐二部。"这样的记述其实具有很明确的导向性，即：二部伎直接承于十部伎，完全以十部伎为基础而形成。也因此，学界便对上述两者的关系产生了不同意见，基本归为两类：一种认为二部伎是九、十部伎的改变和替代，另一种则否认这样的关系①。

秦序在《唐九、十部乐与二部伎之关系》② 中，较详细地阐释了十部伎与二部伎的区别。作者以《太乐令壁记》中的《玉海》卷为例，表明二部伎属于"正乐"（雅正之乐），而十部伎除清乐、西凉乐以及同二部伎重叠的燕乐外，均属"四夷乐"，两者首先在性质上就有所不同。接着，作者又从两者的内容、表演形式等方面，进一步阐明它们之间平行和并列的关系。而这，也是笔者比较赞同的观点。

其实，光从十部伎和二部伎的曲名上来看，就已经能够发现它们各不相同且十分清晰的倾向性：十部伎中除本国的俗乐二伎及西凉伎以外，其余六伎皆以各自的国名命名，鲜明地映照出胡、俗的并立；但反观坐立部伎的曲名及内容，几乎都是以歌颂帝王功德为核心，显示出对大唐、对"汉"的极力强调。不过，不可否认的是，二部伎在一定程度上具有对十部伎的继承（或者说保留），这一点，从燕乐部可以看出。

故而，首先在曲名上，我们就能够略微窥见胡、俗融合的影子，更确切地说，是胡融进俗的影子——二部伎乐部名称不同于十部伎以国别命名，而是以汉族帝王功绩为主题进行命名；但二部伎中，坐部伎依旧保留了同时具胡、俗特征的燕乐，并在乐队编制中使用胡乐器。

在可考文献中，对于二部伎乐器编制的记录都未详尽，基本只有一些概括性的记述，且二部伎乐器在各典籍（《通典》《旧唐书》《唐会要》《新唐书》）中的描述亦不具有明显、关键性的差异。故笔者选择以《通典》为标准，对其所载坐立部伎乐器部分内容进行分析。

《通典》卷一四六"坐立部伎"载：

> 自安乐以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之。其大定乐加金钲，唯庆善乐独用西凉乐，最为闲雅。旧破阵、上元、庆善三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以飨郊庙。……自长寿乐以下，皆用龟兹乐，舞人皆着靴，唯龙池乐备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。

上述记载中，最先引起笔者关注的是两件明确、单独提出的乐器（且未曾在九、十部伎中出现）：立部伎中的大鼓和金钲。

大鼓，即"形制较大之鼓，用木或金属做鼓框，蒙皮，以槌打击发声。"③ 在北宋陈旸的《乐书》中，将大鼓分于八音革之属下，并将其归为俗部乐器。

而金钲这件乐器，则未有一个绝对明晰的定性。经过考察，对该乐器的描述基本可总结

---

① 两种观点取自秦序《唐九、十部乐与二部伎之关系》，《中央音乐学院学报》1993 年第 4 期，第 52 页。

② 秦序《唐九、十部乐与二部伎之关系》，《中央音乐学院学报》1993 年第 4 期。

③ "大部，大，［丑 299］"条目，《辞源》（第三版），上海：商务印书馆，2015 年，第 923 页。

为以下三种。其一，为“金属乐器，军中用代号令。”① 其二，即“锣。形如铜盘，边穿孔，缀于木框，框左右施铜环，系绳悬项以击之。”② 其三，为刘洋在其《唐代宫廷乐器组合研究》中亦对金钲这一乐器所作较详细的探寻和论述。笔者在《通典》卷一四四“八音·金”的条目中看到“‘镯，钲也。形如小钟，军行鸣之，以为鼓节。周礼‘以金镯节鼓’。近代有如大铜叠，悬而击之以节鼓，呼曰钲。”由此得出“金钲”是形制较小的钟，又称“镯”，唐时如“大铜叠”，用以击奏配节乐③。但无论如何，金钲毋庸置疑是一件充满军中色彩的金属制打击乐器，自当为军乐器之属。而陈旸在《乐书》中，将钲类乐器都归于俗部。

> 自安乐以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐……其大定乐加金钲，唯庆善乐独用西凉乐，最为闲雅。

也就是说，除《庆善乐》之外，《安乐》《太平乐》《破阵乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》及《光圣乐》的乐队编制都是大鼓加之诸龟兹乐器的形式。在乐舞的内容上，大鼓和金钲的加入在很大程度上显现出与之较高的契合度——八部立部伎基本都以对帝王的歌功颂德为核心，如描绘秦王李世民破叛将刘武周的《破阵乐》、象征着高宗平辽东而边隅大定的《大定乐》等等，故增加富于军乐色彩的两件乐器无疑是十分符合主题的。在乐器的配置上，大鼓和金钲皆为俗部的打击乐器，作为为数不多的新进乐器，此二者的加入其实体现了宫廷对俗乐的重视。

那么，除了单独提出的金钲和大鼓以外，其余有关二部伎乐器的内容则包括“杂以龟兹乐”“独用西凉乐”“合之钟磬”以及“而无钟磬”。

所谓“杂以龟兹乐”，可被理解为以下两种含义：一种是指用带有龟兹风格的音乐（旋律、音调或乐调体系）与二部伎杂奏，另一种是指用龟兹乐器与二部伎合奏④。但在这里，笔者认为还存在一种可能性，即以十部伎当中《龟兹伎》所用乐器与坐立二部伎合奏。

《通典》所载《龟兹伎》乐器为：腰鼓、铜钹、答腊鼓、毛员鼓、鸡娄鼓、羯鼓；笙、箫、贝、筚篥、横笛；竖箜篌、琵琶、五弦琵琶，包括雅部乐器 2 件、俗部乐器 1 件和胡部乐器 11 件。若“杂以龟兹乐”中的“龟兹乐”所指为龟兹乐器的话，那这无疑体现出二部伎在以俗部乐器为主的基础上，加进些许胡部乐器的情形。实际上，上述三种可能性，无论是关乎音乐风格、乐调还是所用乐器，都在一定程度上呈现出胡、俗逐渐相融之局面。

如此一来，“独用西凉乐”应亦可作类似解读，或指《庆善乐》主要运用了西凉乐的音乐风格，亦或指《庆善乐》的乐队编制包含了《西凉伎》所用乐器。《通典》所载《西凉伎》乐器为：钟、磬；腰鼓、铜钹、齐鼓、担鼓；笙、箫、贝、长笛、大筚篥、小筚篥、横笛；卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、弹筝、搊筝，包括雅部乐器 4 件、俗部乐器 2 件和胡部乐器 13 件。或许，正是因为钟、磬两件雅部乐器的存在以及以管弦为主要编制的因素，才使得《庆善乐》“最为闲雅”。而“合之钟磬”与“而无钟磬”则是对雅部乐器及雅乐性

---

① “金部，金，［戌 008］”条目，《辞源》（第三版），上海：商务印书馆，2015 年，第 4156 页。

② “金部，五画，［戌 030］”条目，《辞源》（第三版），上海：商务印书馆，2015 年，第 4178 页。

③ 刘洋《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院 2008 年博士论文，第 62 页。

④ 两种意义来源参见刘洋《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院 2008 年博士论文，第 61 页。

的描述，表现出不同乐舞的风格倾向。

因此，通过对坐立二部伎相关乐器的考察，可以看到:

当坐、立部伎产生后，十部伎的光芒日渐黯淡。首先，从两者的曲名就能够看出当时明显以强调大唐、突出“汉”为核心的政治倾向，二部伎不再如十部伎一般以各国家名称来命名，而是代之以歌颂帝王英雄事迹为核心来命名。但与此同时，二部伎又较完整地保留、纳入了兼具胡、俗特征的《燕乐》，并在乐队方面适当加进《西凉伎》（胡、俗交融之伎）、《龟兹伎》所用乐器①——包括坐部伎中的《天授乐》《鸟歌万岁乐》《龙池乐》《破阵乐》四部，和立部伎中的《太平乐》《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光圣乐》七部，其中，除《庆善乐》运用了《西凉伎》乐器之外，其余都多少加入了《龟兹伎》所用乐器。而此种种现象都突显出了一个极为鲜明的趋势，即胡、俗乐已逐渐开始自并立走向融合。

三、太常四部乐中的乐器

除二部伎之外，太常四部乐同样是运用于大唐宫廷的一种音乐制度。作为唐代重要的宫廷乐制之一，“太常四部乐”一词最早出现于南宋王应麟《玉海》卷一零五中:

> 玄宗先天元年八月乙酉，吐蕃遣使朝贺，帝宴之于武德殿，设太常四部乐于庭。

亦即，在先天元年（712）之际，玄宗为宴请吐蕃使者，因而设立了太常四部乐，是为其最初的产生缘由。然而，关于太常四部乐的具体性质，及其所谓的“四部乐”为哪四部，皆因缺乏明确的史料记载而一直存在争议，岸边成雄、王小盾、刘洋等学者都曾针对这些方面进行过探究和讨论。

在太常四部乐的性质方面，笔者比较赞同刘洋的观点，即“太常四部乐不仅具有一定乐器分类的意义，还具有音乐表现的功能。换言之，太常四部乐不仅为四种乐器类别，亦是以这四部类为基础而形成的四种不同风格、类别的乐队组合形式。”② 而对于太常四部乐究竟为哪四部，以及这些乐部中运用了何种乐器，笔者将以岸边成雄《唐代音乐史的研究》第三章第一节中“太常四部乐之成立”③ 的论述为基础，加以阐释分析。

太常四部乐包括龟兹部、胡部、大鼓部以及鼓笛部，而此四乐部所使用的乐器分别为:

龟兹部: 羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓; 笛、筚篥、箫; 方响、拍板、铜钹;

胡部: 筝、箜篌、五弦、琵琶; 笙、笛、筚篥; 方响、拍板、铜钹;

大鼓部: 大鼓（多数）;

鼓笛部: 笛、杖鼓（腰鼓）、拍板;

首先，仅从四个乐部名称来看，就能窥见这一历史阶段中胡、俗乐的基本关系: 龟兹部、胡部很显然具有突出的胡乐色彩，而大鼓部和鼓笛部则呈现出鲜明的俗乐倾向，胡乐部与俗乐部各占到整体中的一半，胡、俗二者之地位可谓势均力敌。

---

① 此处的前提为上文提到的，“杂以龟兹乐”即指是以《龟兹伎》乐器杂奏的这种可能性。

② 刘洋《唐代太常四部乐考》，《中国音乐学》2010 年第 2 期，第 78 页。

③ [日] 岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾: 中华书局，1973 年，第 43 页。

其次，细观各个乐部中的乐器运用，更是能够看到当时整体音乐局势的演变趋势。根据上述所列太常四部乐乐器，可以看到：龟兹部包括雅部乐器2件、俗部乐器3件及胡部乐器5件；胡部包括雅部乐器2件、俗部乐器3件与胡部乐器5件；大鼓部以大鼓等俗部乐器为主；鼓笛部包含雅部乐器1件和俗部乐器2件。

无论是与唐初之十部伎还是玄宗时期的坐立二部伎相比，在太常四部乐所用的乐器当中，雅部、俗部及胡部乐器的使用数量都不再如先前那般相差悬殊（如十部伎中《西凉伎》包含雅部乐器4件、俗部乐器2件、胡部乐器13件），其各自分别使用数量的差距正在慢慢缩小。

与此同时，非常值得关注的是方响在四部乐中的运用。依据笔者在前文中整理的十部伎乐器之旋律性击奏乐器（表1），可以清楚地看到，在所考范围内，俗部乐器方响仅会在具有俗乐风格的乐部（《清乐伎》《燕乐伎》与《西凉伎》）中使用，而未在西域六伎的乐队配置中出现。并且，在已有的文献记载内，也未曾在二部伎的乐器编制里看到方响在胡乐部中的应用。但是，在太常四部乐中，方响却首次出现在了拥有明确胡乐性质的龟兹部和胡部的编制里，实为胡、俗乐于乐器方面的交融标志。

故而，从太常四部乐的乐队编配当中，胡乐与俗乐的融合已然趋于明朗。其中，尤以俗部乐器方响在龟兹部、胡部内的出现为重要依据之一。

四、教坊、梨园、太乐署中的曲名

如果说坐立二部伎与太常四部乐的产生及设立，在各方面呈现出胡、俗乐自并立走向融合的鲜明趋势，那么教坊与梨园的设置、活跃则映照出胡俗两乐的交融盛况。

教坊，作为唐代最重要的音乐机构之一，其所掌乐舞、乐曲的曲名亦在很大程度上反映出俗乐与胡乐的交汇。

> 唐宫廷音乐的体裁、乐种、乐人、组织机构都向着一个时代的巅峰发展。特别是胡俗乐达到了从未有过的兴盛时期……玄宗开元二年（714）又设置了内教坊和左右教坊，将从雅乐与宫廷燕乐中分离出的胡俗乐置于教坊。[①]

事实上，单是教坊这一机构的出现，就已很明晰地显现出了胡俗乐的发展状况——正因两者迎来了前所未有的交融盛期，故设立教坊，专门管理既非雅乐，又不等同于燕乐的胡俗乐。

依据崔令钦成书于宝应元年（762）的《教坊记》，可以看到作者所记录的278首教坊曲子，这些曲目集合了唐代器乐、歌舞、百戏等的精华，是大唐音乐文化达至顶峰的象征。而任半塘在《教坊记笺订》[②]中对教坊曲目的性质、源流等依次作出考证，经考察，作者判定在教坊曲目中确定为清乐的曲目共80首（包括曲名69首、大曲11首），确定为胡乐的曲目共35首（包括曲名21首、大曲14首）。

---

① 赵维平《内教坊、梨园在唐代音乐中扮演的角色与历史作用》，《星海音乐学院学报》2012年第1期，第74页。

② 任中敏笺订，喻意志、吴安宇校理《教坊记笺订》，南京：凤凰出版社，2013年。

不难发现，至少在已经明确的范围内，俗乐曲目的总数远超于胡乐。但这并不是说此时俗乐已将近取代胡乐，而是更多地呈现出俗、胡相融的格局。就拿先前太乐署所改供奉曲名与教坊曲目进行比较，能够看到，二者在曲名上直接重合的有《感皇恩》和《濮阳女》。其中，于太乐署供奉曲中改名自《苏莫遮》的《感皇恩》，在《教坊记笺订》中被划入清乐范围内，这在一定程度上即为胡乐融进俗乐的典型范例。而这样的情况必然不会只有寥寥几例，若要具体到更多的曲目中，则需更加深入、广泛的探析。

而梨园，作为在盛唐时期与教坊一同活跃于宫廷的音乐机构，其所演乐舞亦能在各方面体现出多乐融合的态势。

根据左汉林在《唐代梨园法曲性质考论》一文中所整理的“唐梨园法曲情况表”①，笔者借鉴该表部分内容，并加入个人的考察和理解，将梨园法曲以乐名为核心视角梳理为下表:

表 5　唐代梨园法曲乐名及其与太乐署、教坊的比照

序号	曲名	性质	与太乐署、教坊乐名比照
1	王昭君乐	清乐	无
2	思归乐	清乐	无
3	倾杯乐	俗乐	与太乐署、教坊曲名重合
4	破阵乐	雅乐	与太乐署、教坊曲名重合
5	圣明乐	胡乐	无
6	五更转乐	俗乐	与太乐署曲名重合
7	玉树后庭花乐	清乐	与教坊大曲名重合
8	泛龙舟乐	清乐	与教坊大曲名重合
9	万岁长生乐	俗乐或胡乐	无
10	饮酒乐	俗乐或胡乐	无
11	斗百草乐	俗乐	无
12	云韶乐	雅乐	无
13	一戎大定乐	雅乐	与太乐署、教坊曲名重合
14	赤白桃李花	雅乐	无
15	堂堂	清乐	与太乐署曲名重合
16	望瀛	道曲	无
17	霓裳羽衣	胡乐或道曲	与太乐署曲名重合
18	献仙音	道曲	无
19	献天花	道曲	与教坊曲名重合
20	听龙吟	不详	无
21	碧天雁	不详	无

① 左汉林《唐代梨园法曲性质考论》，《中央音乐学院学报》2007 年第 3 期，第 52 页。

22	火凤	不详	与太乐署曲名重合
23	春莺啭	不详	无
24	雨淋铃	不详	与教坊大曲名重合

从表格中可以看到，唐代梨园中的法曲，事实上都或多或少具有一种多乐交融的特征。尽管在大概念下，这些乐舞都被归为法曲，但它们各自又往往具有清乐、俗乐、胡乐、道曲等多种性质及倾向，想必这也是一直以来学界无法对“法曲”判以一个明确定义的原因。

教坊、梨园的兴盛，让俗乐与胡乐迎来相融之高峰时期，而标志着胡、俗乐在真正意义上走向融合的，无疑是载录自《唐会要》中的“天宝十三载七月十日。太乐署供奉曲名。及改诸乐名”这一事件。“《唐会要》‘天宝十三年太乐署供奉曲及改诸乐名’的记载所反映的音乐史实，虽然是这一年中某一天的记录，却是唐代开国以来150多年音乐历史发展的结果。”① 的确，正如郑祖襄所言，胡乐自传入后经由一系列的变迁与演进，从最初与雅、俗乐相互对立，至逐渐在乐器、乐舞、音乐形式等方面潜移默化地与雅乐和俗乐互相影响，最终在天宝十三年（754）迎来了它最终的归宿——与俗乐融合。

《唐会要》所载“改诸乐名”的太乐署供奉曲名共有59首，涉及宫调11个，笔者将其归纳整理为下表：

表6 《唐会要》载太乐署所改供奉曲名

乐调	原名	改名	乐调	原名	改名
太簇宫	龟兹佛曲	金华洞真		悉尔都	琼台花
	因度玉	归圣曲		苏剌耶胡歌	宝廷引
	舍佛儿胡歌	钦明引	林钟宫	山刚	神仙
	河东婆	燕山骑		急火凤	舞鹤盐
	俱伦僕	宝伦		讫陵伽胡歌	来宝引
	光色俱腾	紫云腾		胡残	仪凤
	摩醯首罗	归真	林钟商	苏罗密	升朝阳
	火罗鶴鸽盐	白蛤盐		须婆栗特	芳苑墟
	罗剎末罗	合浦明珠		拔洛背陵	北戎还淳
	勿姜賤	无疆寿		金波借席	金风
	苏莫剌耶	玉京春		厥磨賊	庆淳风
	阿箇盘陀	元昭庆	林钟羽	无愁	长欢
	急龟兹佛曲	急金华洞真		因地利支胡歌	玉关引
	苏莫遮	万宇清		祇罗	祥云飞
	舞仙鶴乞娑婆	仙云升		胜蛮奴	塞尘清

① 郑祖襄《〈唐会要〉‘天宝十三载改诸乐名”史料分析》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第12页。

太簇商	帝释婆野娑	九野欢	林钟角	天下兵	荷来苏
	优婆师	泛金波	黄钟商	杜兰鸟	兰山吹
	半射渠	高唐云		老寿	天长宝寿
	半射没	庆惟新		高丽	来宾引
	耶婆色鸡	司晨宝鸡		耶婆地胡歌	静边引
	野鹊盐	神鹊盐		婆罗门	霓裳羽衣
	捺利梵	布阳春		思归达鸡胡歌	金方引
	苏禅师胡歌	怀思引		三部罗	三辅安
太簇羽	郎刺耶	芳桂林	黄钟羽	思归达菩提儿	洞灵章
	移师都	大仙都		阿滥堆百舌鸟	濮阳女
	借渠沙鱼	跃泉鱼	中吕商	大百岁老寿	天长宝寿
	俱伦朗	日重轮		俱摩尼佛	紫府洞真
	苏剌耶	未央年	金风调	苏莫遮	感皇恩
	吒鉢罗	芳林苑		婆伽儿	流水芳菲
	达摩支	泛兰丛			

从上表中，可以很清晰地看到，所有“被改名”的乐曲皆为外来乐，其原先的曲名都具有极为鲜明的胡乐色彩，如《龟兹佛曲》《舍佛儿胡歌》《苏莫遮》等等。而经改名后，这些曲名则对应变为了《金华洞真》《钦明引》《感皇恩》等，全然成为了色彩浓郁的汉文化名称。

毫无疑问，天宝十三年改诸乐名的这一举措，是胡、俗乐真正融合的标志，也是胡乐自传入以后所行发展道路的终点。

可以肯定的是，无论是太乐署、教坊，还是梨园中的曲名，胡、俗交融的情形都是明确存在的。以“天宝十三载改诸乐名”为真正标志，俗乐与胡乐的融合在曲名、音乐机构等各个方面都极尽展现。

结 语

在汉朝以前，古代中国的音乐舞台一直被雅、俗两乐占据，且具有极为复杂的发展历程。但随着汉代张骞的西征及丝绸之路的开通，胡乐开始大量地传入中国，与中国固有的雅乐和俗乐共同经历了一系列纷繁交错的演变。其中，尤以胡、俗乐的并立与融合最为突出。

笔者原是以乐器为核心视角，试图对中国古代胡、俗乐何以自并立走向融合进行分析与阐释，但后期的一系列探究及考察，都显示出胡俗两乐的融合脉络不仅能够从乐器上得到反映，其在曲名、音乐机构等方面同样拥有极具说服力的映照。

因此，笔者最终将中国古代胡、俗乐之交融脉络分为三个阶段，分别为:

第一阶段: 以隋唐九、十部伎为代表，胡、俗乐于唐初的音乐舞台上各自绽放，独具特色，相互并立。

第二阶段：以坐立二部伎、太常四部乐为代表，方响在胡乐部中的出现为重要依据，胡、俗乐开始在曲名和乐队编制上出现融合迹象，并逐步呈现明晰的交融趋势。

第三阶段：以教坊及梨园之设立为代表，以“天宝十三年改诸乐名”为标志，胡乐融入俗乐，胡、俗乐在真正意义上实现交融，并迎来前所未有的盛况。

从乐器切入，并以音乐机构、曲名相呼应，隋唐胡、俗乐的演变过程以其独有的姿态展现在人们眼前。这些错综复杂而又繁盛多彩的发展历程，事实上代表了胡乐自进入中国后历经种种变化所迎来的最终归宿，以及整个唐代音乐历史的演进结果——胡乐融入俗乐，胡、俗走向融合。

【责任编辑：吴修文】